



**Corps et culture**

Numéro 5 | 2000  
Corps et Educations

---

## Travelling cursif ou notes brèves pour éclairer mon aventure philosophique

Michel Bernard

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/corpsetculture/727>  
ISSN : 1777-5337

### Éditeur

Association Corps et Culture

### Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2000  
ISSN : 1268-5631

### Référence électronique

Michel Bernard, « Travelling cursif ou notes brèves pour éclairer mon aventure philosophique », *Corps et culture* [En ligne], Numéro 5 | 2000, mis en ligne le 24 avril 2007, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/corpsetculture/727>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2019.

© tous droits réservés

---

# Travelling cursif ou notes brèves pour éclairer mon aventure philosophique

Michel Bernard

---

- 1 Je me réjouis de voir aujourd'hui le titre de mon ancienne collection des Éditions Jean-Pierre Delarge repris par cette sympathique équipe de chercheurs qui veut le faire fructifier et lui apporte en tout cas l'enrichissement dont je rêvais dans les années 1970 et 1980. Je tiens à l'en remercier vivement, d'autant plus qu'elle a la gentillesse et l'indulgence de se pencher sur le parcours agité et multiple de ma réflexion durant mon activité universitaire et au-delà.
- 2 En fait, comme j'ai eu l'occasion de le dire à Jacques Gleyse, en cette année de fin de siècle, la diversité ou l'apparente disparité et hétérogénéité de mes recherches semble avoir trouvé son lieu géométrique ou son centre de gravité autour duquel elles s'organisent, s'éclairent mutuellement, acquièrent toute leur intelligibilité. Ce lieu ou ce centre, je l'ai discerné en particulier au cours des trois dernières décennies pendant lesquelles je me suis consacré entièrement à une analyse approfondie de la corporéité dans la pratique théâtrale et plus radicalement et essentiellement chorégraphique, au sein du département de Danse que j'ai créé à l'UFR Arts-Philosophie-Esthétique de l'Université de Paris VIII. Je n'exposerai pas ici les raisons et les conditions qui m'ont conduit à cette spécialisation esthétique : les lecteurs ou lectrices qui souhaitent les connaître pourront les découvrir en 2001 dans le préambule de mon prochain livre intitulé précisément : « De la création chorégraphique ». Il me suffit de leur rappeler que, sous l'influence souterraine de l'héritage nietzschéen et aussi par goût personnel, le thème central du corps qui n'a cessé d'occuper et d'impulser toute ma pensée après mon agrégation et dont j'ai voulu, dans un premier temps, dégager les soubassements idéologiques et déterminer la validité épistémologique et philosophique, s'est progressivement localisé et approfondi par un questionnement de plus en plus précis sur ce qui constitue sans doute mon souci primordial, à savoir un nœud d'articulation secrète avec le langage et plus exactement l'acte d'énonciation orale et scripturaire, la parole et l'écriture.

- 3 D'où le choix, comme sujet de thèse de Doctorat d'État, d'une tentative d'élucidation des fondements de notre expressivité corporelle en tant que pouvoir primitif de manifestation spontanée du sens et par delà en amont de la signifiante verbale et du même coup en espérant ainsi la mise à jour ou le dévoilement de sa matrice productrice, la structure et le mécanisme de la voix. Or cette matrice m'est apparue précisément comme quadripolaire dans la mesure même où tout processus vocal constitue une dynamique immanente et autoaffective qui parcourt et gouverne, selon moi, l'expressivité de toute notre corporéité aussi bien visible et tactile qu'auditive. Toute expression corporelle n'est donc, dans mon hypothèse, qu'une transvocalisation. Mais, à bien y regarder, cette étrange dynamique qui combine, dans une polarisation radicale, le jeu d'une différenciation fictive en quête d'une vaine unité et identité, n'est-elle pas, au fond, l'inscription corporelle, l'expérience sensible du processus de la temporalité, elle-même dans son double mécanisme de différence et de répétition ? Ainsi, il ressort que ce processus est, non seulement la condition de l'acte de faire du théâtre, autrement dit, dans ma terminologie, la théâtralité comme structure simulatrice, mais aussi et surtout ce qui se déploie, s'incarne et ne cesse de se métamorphoser dans les figures fulgurantes et éphémères de l'acte de danser. En somme, la Danse s'est désormais offerte à moi comme le champ privilégié dans et par lequel s'expose et s'exhibe à la fois la dimension temporelle de la corporéité humaine et conjointement son pouvoir radical et irréductible de simulation comme projections de fictions.
- 4 Pour le vérifier, il convenait dès lors, d'inverser ma problématique initiale en partant cette fois non de la corporéité expressive, mais du langage comme instance énonciatrice. Or, je me suis vite rendu compte que l'acte linguistique d'énoncer, ou, si l'on préfère, de dire, était régi par un processus semblable à celui qui sous-tendait et promouvait la dynamique expressive. Énoncer, en effet, c'est toujours, comme l'ont souligné A.-J. Greimas et J. Courtès (*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette Université, 1979 : 79-82), projeter des simulacres sonores ou scripturaux que l'émetteur tente de faire accréditer comme vrais, en un mot, selon la terminologie des deux auteurs, « débrayer » (shift out) : ainsi, chaque énonciation constitue en quelque sorte la scène originale où sont projetés et s'attestent les fictions, d'une part d'un « sujet » énonciateur, de « sujets » et d'objets énoncés comme distincts avec leurs actions respectives ; d'autre part, d'un espace et d'un temps dans lesquels ils et elles s'inscrivent. L'analyse du fonctionnement linguistique est donc venue confirmer celle de la corporéité expressive : l'un et l'autre procèdent d'une même matrice de projection fictionnaire qui apparaît, en définitive, comme leur nœud d'articulation recherché et leur moteur primordial.
- 5 Pour cerner, explorer et éclairer davantage cette matrice commune, il me restait alors à tenter de l'appréhender dans la source même de la vie de notre étrange et, s'il faut en croire Shoshana Felman (*Le Scandale du corps parlant*, Seuil, Paris, 1980), scandaleuse corporéité parlante, à savoir la sensation. C'est ce que je me suis efforcé de faire au cours de la dernière décennie en me focalisant entièrement sur ce processus qui non seulement assure notre conservation biologique, mais fournit la matière première de notre savoir et mieux encore, comme l'a fort bien vu Valéry (*L'Infini esthétique* in *Pièces sur l'Art*, Œuvres, tome II, Bibliothèque NRF de la Pléiade, Paris : 1342-1344), le champ d'expérimentation illimité de la création artistique. Ainsi ai-je pu discerner que bien loin d'être homogène ou monolithique, ce processus est l'émanation hybride des interférences d'un quadruple jeu chiasmatique : celui que je qualifie « d'intrasensoriel » parce

qu'immanent à chaque sensation qui conjugue nécessairement activité et passivité ; celui conjoint et beaucoup plus connu « intersensoriel » qui combine les influences multiples des différents organes des sens dont Beaudelaire et Rimbaud ont chanté les poétiques « correspondances » ; celui, en troisième lieu, que j'appelle « parasensoriel » puisqu'engendré par les résonnances produites par l'acte de parler ou d'écrire, en d'autres termes, par les effets pervers ou non de la motricité vocale ou scripturaire ; celui enfin strictement « inter-corporel » qui est déterminé par les échanges entre les systèmes sensoriels distincts de corps différents. Autant de croisements et d'entrelacs qui retentissent sur l'émergence de chaque sensation et font d'elle une chambre d'échos virtuels : chaque vision ou audition projette ainsi les simulacres des autres impressions fictives dont elle est inéluctablement porteuse et, par là même, préfigure « le débrayage » qu'effectue l'acte linguistique de l'énonciation. Elle constitue donc un mécanisme fictionnaire radical, insurmontable et indéfini qui est celui de notre imaginaire même : Nietzsche (*Considérations intempestives*, tome I, 2, Aubier, Paris, 1954) et, à sa suite, Bachelard (*Le rationalisme appliqué*, Paris, PUF, 1949, : 67, note I) ne disent-ils pas que l'homme est un animal qui « simule nécessairement » ?

- 6 En somme, bien loin d'être un simple vecteur informatif ou cognitif du monde prétendu objectif de notre environnement, la sensation m'apparaît comme un réseau virtuel tissé par les projections chiasmatiques de notre corporéité qui inaugure et fonde le processus de simulation mis en œuvre par l'acte d'énoncer. Une telle hypothèse revient dès lors à reconnaître la production fictionnaire comme noyau et moteur ultime de notre existence et, par conséquent, à envisager la création artistique comme son émanation spécifique originaire, son épiphanie, en quelque sorte. C'est en tout cas ce qu'atteste, selon moi, la Danse par laquelle notre corporéité, mieux que dans tous les autres Arts exhibe, grâce aux métaphores indéfinies des ses postures et mouvements, ce pouvoir permanent de fantasmagorie sensorielle qui est notre temporalité même.
- 7 Ainsi cette analyse obstinée et laborieuse des racines de l'ambivalence de notre corporéité me fit comprendre a posteriori les véritables et secrètes raisons de l'intérêt que j'avais porté simultanément au processus éducatif. S'il est vrai, comme je le disais déjà dans le dernier chapitre de mon livre sur « l'expressivité corporelle », que l'éducation est construite et développée comme une forme scolaire de théâtralisation héritée de la tradition jésuitique, il m'apparaît désormais que cette théâtralisation n'est qu'une modalité socio-historique et contingente d'exploitation du processus de simulation constitutif de notre corporéité même. En ce sens, la généalogie du système éducatif occidental n'a été, au fond, pour moi, qu'une manière de révéler les effets ambigus, les jeux pervers et les ruses résultant du désir de changer l'autre, c'est-à-dire, des interférences et des artefacts aléatoires de la confrontation des corporéités et d'énonciations distinctes comme autant de puissances fictionnaires distinctes.
- 8 J'ajouterais aussi qu'une telle exploration m'a conduit parallèlement et tout à fait logiquement à proposer dans l'Encyclopédie philosophique universelle, d'une part, une nouvelle approche dite « pragmatique » du discours philosophique qui doit, selon moi, être envisagée, par delà son sens apparent ou profond, comme producteur de pouvoir par son agencement rhétorique même, comme force intrinsèque de simulation et, en un mot, comme théâtralité immanente ; d'autre part, une conception également différente de l'histoire de la philosophie désormais centrée non plus exclusivement sur les idées émises, mais aussi et surtout sur les modalités d'engendrement discursif des textes les uns par les autres, bref sur leur « intertextualité » matérielle.

- 9 En définitive, mon aventure philosophique m'apparaît de plus en plus maintenant comme une surprenante toile d'araignée tissée autour et à partir d'une interrogation persistante sur la nature étrange et paradoxale de la corporéité humaine comme double processus fictionnaire sensoriel et linguistique et, par là comme dynamique essentiellement artistique de part en part.
- 

AUTEUR

**MICHEL BERNARD**

Professeur honoraire